
Histoires et archives de l'art contemporain en Chine : des pièces nouvelles et disparates

Jean-Marc Poinso



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/36645>

DOI : 10.4000/critiquedart.36645

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 27 novembre 2018

Pagination : 30-44

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Jean-Marc Poinso, « *Histoires et archives de l'art contemporain en Chine : des pièces nouvelles et disparates* », *Critique d'art* [En ligne], 51 | Automne/hiver, mis en ligne le 27 novembre 2019, consulté le 05 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/36645> ; DOI : 10.4000/critiquedart.36645

Ce document a été généré automatiquement le 5 décembre 2019.

EN

Histoires et archives de l'art contemporain en Chine : des pièces nouvelles et disparates

Jean-Marc Poinso

RÉFÉRENCE

Shanghai Contemporary Art Archival Project 1998-2012, Arthub: From China to a Global Network 2008-2018, Aurora Museum and Arthub: Contemporary Art within a Historical Collection 2013-2016, Milan : Mousse Publishing, 2018, 3 volumes
Lü Peng, *Chinese Contemporary Art since 1989*, Paris : Somogy, 2018
Sasha Su-Ling Welland, *Experimental Beijing: Gender and Globalization in Chinese Contemporary Art*, Durham : Duke University Press, 2018

- 1 Avec la sortie simultanée de trois types de publications sur l'art chinois contemporain, les lecteurs se trouvent confrontés à une série de livrets associant témoignage, analyse et documentation couvrant la période de 1998 à aujourd'hui à Shanghai qui ont pour auteur et éditeur commun Davide Quadrio ; à un essai d'histoire synthétique de 1989 à 2016 signée Lü Peng, historien de l'art institutionnellement bien intégré, visant à construire une histoire générale propre à la Chine ; et enfin aux travaux d'une chercheuse américaine détaillant selon les méthodes de l'anthropologie pour la même période l'art expérimental à Beijing sous l'angle du genre et de la globalisation. Cette juxtaposition produit un éclairage assez complémentaire de l'émergence d'un art expérimental exposé à un regard mondialisé depuis trente ans. *Shanghai Contemporary Art Archival Project 1998-2012*, premier des trois volumes publiés chez Mousse, associe des articles introductifs des créateurs et animateurs du premier centre d'art non lucratif de Shanghai, dont Vigy Jin, Davide Quadrio et des artistes à l'origine d'une série d'expositions qui firent date. A l'occasion d'*Art for Sale* préparée par Xu Zhen et Yang Zhenzhong avec la participation de trente-trois autres artistes de Beijing, Shanghai et d'ailleurs, la rencontre se fit avec Davide Quadrio et Vigy Jin. Cette exposition fut

présentée dans les locaux d'un futur supermarché avec des installations et une partie organisée en boutique pour présenter et vendre des objets conçus spécialement pour l'occasion. Deux jours après un vernissage réussi, les autorités fermèrent l'exposition sous prétextes administratifs et moraux (10-13 avril 1999). Ce fut le point de départ d'une série de manifestations dans des lieux divers associant les artistes comme commissaires et Quadrio qui essayait d'importer un professionnalisme encore peu pratiqué. Les essais de Xu Zhen à propos de Biz art, le centre d'art, et du *Art-Ba-Ba Contemporary Art Forum* en ligne lancé en 2006, de Yang Zhenzhong centré sur les expositions, de Yu Mingjun sur les nouvelles pratiques de commissariat, de Zhao Yao sur l'évolution et les ressources d'*Art-Ba-Ba* témoignent autant qu'ils ne dressent un bilan. Davide Quadrio quant à lui élargit son récit via l'approche du commissariat au-delà du corpus de manifestations qui a été compilé dans le cadre des fiches du *contemporary archival project* (3 000 expositions documentées)¹.

- 2 La compilation d'informations, de documents, de témoignages que pratiquent ces protagonistes d'une partie de la scène shanghaiëne ne leur est pas exclusive. Le sentiment d'avoir été des acteurs d'une histoire exceptionnelle et atypique sur la scène internationale, a induit de nombreuses initiatives qui se traduisent par de lourdes entreprises documentaires et la publication de sources qui ne sont pas nécessairement coordonnées, ni homogènes. Ainsi à côté des Asia Art Archive qui furent pionnières à Hongkong, des sources papier compilées et publiées *in extenso* par Fei Dawei, ou encore de la déjà ancienne publication par Wu Hung en 2000 à Chicago sous le titre *Exhibiting Experimental Art in China* qui incluait des dossiers sur des expositions de 1989 à 2000, les initiatives rivalisent quand il est plus rare de trouver des synthèses. Mais, avant de les aborder, il convient de préciser que dans ces diverses archives, si l'on trouve des projets, des annonces, des débats, des entretiens et de la presse, il se trouve aussi beaucoup de matériaux textuels et visuels de performances. Ces dernières furent très nombreuses et l'archive est leur seul mode de conservation. Leur compilation les rend immédiatement disponibles pour la plupart. C'est au titre de protagonistes de Biz art et de détenteurs de ces archives que Vigy Jin, Davide Quadrio et Xu Chen revendiquent d'avoir dissipé le brouillard qui masquait leur contribution à l'histoire et de décrire plus exactement que les chercheurs la complexité de cette période de mondialisation de l'art à Shanghai.
- 3 Lü Peng, maître de conférences au département d'histoire de l'art de l'académie chinoise d'art de Hangzhou et directeur du Chengdu Museum of Contemporary Art, n'en est pas à sa première histoire de l'art chinois. Aussi, introduit-il son livre par un court rappel de la fin du XIXe siècle et d'une grande partie du XXe pour fixer son point de départ en 1989. S'articulent autour de cette année, l'irruption de la globalisation en Chine et avec elle du capital dont il tient à souligner des conséquences immédiates : « Par exemple, dans le champ de l'art les changements sont évidents. Alors que les ventes d'art par le biais d'expositions de plus en plus animées depuis les années 1990 s'accélérent, la rapidité de ces développements avait brouillé les frontières entre historiens de l'art, critiques, consultants en art, négociants et enseignants. Selon les circonstances, une personne considérée comme un historien de l'art sérieux pourrait être un consultant pour une exposition spécifiquement pensée pour vendre de l'art ; et le président d'une agence de publicité pourrait à son tour devenir commissaire. »² Il y a une grande distance entre une tentative de situer la Chine dans une histoire universelle et le fait d'attribuer l'origine des bouleversements internes à un champ de l'art

jusqu'alors entièrement dépendant du pouvoir. Il qualifie la période 1979-1989 d'idéologiquement excitée et avant d'en évoquer les péripéties, il rappelle ce qui constituerait le clap de fin (et la fermeture de l'exposition par les autorités) à savoir le tir au pistolet par l'artiste Xiao Lu sur son œuvre le 5 février 1989 dans le cadre de la première grande exposition d'art contemporain chinois à l'Académie centrale des beaux-arts à Beijing (CAFA). Un bref retour en arrière semble attribuer cette excitation au sentiment de plus grande liberté due à la fin de la Révolution culturelle et à l'arrestation de la bande des Quatre (1976). Il précise cependant que Deng Xiaoping en fixa les limites très vite : « Dans le champ idéologique, il ne doit y avoir aucune pollution spirituelle »³. Lü Peng a pris soin de développer une vision « neutre » des débats entre le gouvernement et les intellectuels pour clore sur le vécu de l'évacuation de la place Tian'anmen par des extraits de courriers de Zhang Xiaogang à Yang Qian, émigré aux Etats-Unis, et conclure : « Au cours de 1990, à l'exception des artistes et critiques qui avaient quitté le pays, ceux qui continuaient à vivre dans les diverses villes chinoises avaient le sentiment d'être en proie à un sentiment d'inertie inédit, un état mental impuissant : le temps de l'excitation idéologique était révolu »⁴. Les premiers chapitres développent le récit des positions des différents acteurs, les citent directement tout en évitant de décrire trop longuement les faits dramatiques. Cette prudence présente l'intérêt d'articuler sources à l'appui les faits politiques aux débats idéologiques et au passage d'annoncer l'opportunisme face au développement de l'économie et du marché de l'art tant du côté du pouvoir que de celui des artistes. Cette histoire sociale de l'art, politiquement correcte, éclaire par contraste l'attention portée par les artistes de Shanghai à bousculer les pratiques professionnelles et les autorités institutionnelles tout en évitant de dépendre exclusivement du marché. Plus qu'un simple récit, l'ouvrage de Lü Peng adjoint à l'univers politique chinois une évocation assez libre de l'histoire de l'art et de l'actualité théorique occidentale. Lü Peng conclut en rappelant que, même s'ils sont considérés comme subversifs, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben ou Jacques Rancière sont traduits et lus dans les écoles. Il admet que la place pour la démocratie et la liberté est très limitée, mais considère qu'elles seraient finalement de peu de recours pour résoudre les conflits et les problèmes chinois.

- 4 Sasha Su-Ling Welland, maître de conférences en « Gender, Women and Sexuality Studies » à l'université de Washington a pratiqué l'enquête immersive lors de ses séjours de recherche en Chine. Elle développe une méthode rare en histoire de l'art contemporain qui consiste à s'attacher à des cas précis d'œuvres et d'artistes, et à en décrire le contexte avec un soin tel que se recompose avec eux le champ de l'art dans une société en profonde transformation. La sagacité critique du choix des exemples en garantit l'efficacité redoutable. Ce sont principalement des femmes. J'en évoquerai trois, la première est Xiao Lu en 1989, le deuxième plutôt masculin porte sur les bouleversements urbanistiques et humains liés au développement urbain, la troisième sur l'opportunisme ou non des artistes face à une explosion de l'art contemporain de rupture pour des artistes ayant une formation conventionnelle. Lors de « l'exposition d'art moderne chinois » titrée en anglais *China/Avant-garde* et qualifiée de *no U-turn* (1989, musée national d'art de Chine) dont le commissariat était assuré par Gao Minglu, Xiao Lu fut arrêtée avec Tang Song, un camarade de l'école, pour avoir fait feu sur son installation. Cette dernière était composée de deux cabines de téléphone, comportant à l'intérieur une figure féminine en noir et blanc vue de dos d'une part et d'autre part son *alter ego* masculin, toutes les deux semblaient en conversation l'une avec l'autre. Un miroir derrière chaque cabine complétait le tout. C'est sur ceux-ci que tira Xiao. Son

compagnon laissa planer le doute sur la responsabilité de l'œuvre mais Xiao la revendiqua à l'indifférence de ses collègues masculins. Après un séjour de plusieurs années en Australie, elle revint en Chine en 1997 et réalisa *Fifteen Shots*, pièce exécutée sur des plaques de verre recouvertes de sa photographie en train de tirer et transpercée par autant de tirs que de panneaux. Elle publia par la suite un livre autobiographique faisant le récit de cette pièce : *Dialogue*. Elle y raconte le viol dont elle fut victime plus jeune, et présente la pièce comme une dénonciation de son agresseur, du système académique dont il faisait partie et d'une manière générale « le pouvoir patriarcal perpétué par le système académique » (p. 59). Cet exemple avait été largement préparé par le récit des événements et terminologies dans l'art contemporain, par un retour historique sur la condition de la femme en Chine, et enfin par la description détaillée du système académique qui est resté un contexte déterminant pour toute la période actuelle. Sasha Su-Ling Welland sait choisir des exemples typiques mettant en avant les conflits et les contradictions institutionnelles, idéologiques et économiques. Dans un chapitre consacré à Beijing comme vitrine, elle met l'accent sur le marché très inégal entre l'art et les artistes d'un côté et la spéculation immobilière de l'autre côté qui rase les quartiers ouvriers et leur habitat, emploie des ruraux sans statut, et échange de l'espace pour l'art pour valoriser le projet immobilier. Sasha Su-Ling Welland se penche sur l'opération *Ocean Paradise* qui réserva une vaste usine de coton désaffectée pour en faire l'East Modern Art Center. Son ouverture fut l'occasion d'une performance multimédia intitulée *Dancing with Mingong*, le 23 août 2001 – les *mingong* étant les travailleurs migrants sans véritable statut⁵. La performance, qui révélait une situation très mal vécue traitée de façon critique, fragilisa la stabilité du centre d'art. Sasha Su-Ling Welland liste d'autres opérations accompagnées de leurs centres d'art plus ou moins pérennes. Des passages de l'ouvrage mettent en scène des destins féminins très contrastés. Tel est le cas d'une artiste (Li Tianpian) restée fidèle à l'esthétique importée de la Russie soviétique dans laquelle elle avait été formée. Il est l'occasion de dresser la place des femmes dans l'esthétique communiste chinoise. Tel est aussi le cas de He Chengyao qui improvisa une performance lors d'une installation très couteuse de H.A.Schult sur la grande muraille en se dénudant le buste – ce qui fit passer au second plan l'installation de l'artiste allemand. Cela la conduisit à faire rupture avec sa carrière de peintre néo-expressionniste pour adopter une pratique dominée par la performance en dialogue avec quelques grandes figures occidentales.

- 5 Le lecteur impatient de mieux connaître l'histoire de l'art contemporain chinois saisira, sur la base d'une connaissance du temps long et d'exemples explorés en détail dans des entretiens ou par une immersion dans leur milieu propre, les tensions et les conflits qu'imposent le régime communiste chinois et son réalisme économique – conflits qui affectent les artistes dans leur vie et leur œuvre. Le livre de Sasha Su-Ling Welland, d'une grande rigueur d'investigation sait retracer la place des artistes femmes dans la société chinoise actuelle et leur contribution sans oublier ce qu'apprend l'histoire. Toutes les échelles temporelles sont explorées dans son livre plus riche qu'il ne semble au premier contact. Il se distingue en cela du livre de Lü Peng qui ne s'attarde ni sur les œuvres, ni sur le sort des individus. Il se distingue aussi des ouvrages sur Shanghai qui explicitent la mise en place d'un réseau institutionnel d'art contemporain à l'occidentale dans le contexte exceptionnel de cette mégalopole et relèvent d'un embryon d'histoire des expositions esquissée par une première mise en forme de l'archive.

NOTES

1. Les trois volumes publiés chez Mousse à Milan auxquels s'ajoutent un essai de Philippe Pirotte comportent tous une série de fiches sur des expositions classées par ordre chronologique.
 2. Lü Peng, *Chinese Contemporary Art since 1989*, Paris : Somogy, 2018, p. 12
 3. *Ibid.*, p. 32
 4. *Ibid.*, p. 56
 5. Certains de ces ouvriers furent associés à la performance.
-

AUTEUR

JEAN-MARC POINSOT

Après avoir édité pour l'AICA une traduction anglaise des écrits du critique d'art coréen Lee Yil (Les Presses du réel, 2018), Jean-Marc Poinot associé à Henry Meyric Hughes prépare actuellement un colloque international sur les archives avec le Power Art Center de Shanghai. Professeur émérite à l'université Rennes 2, il est président du GIS Archives de la critique d'art.